

KANTOR NO LIMIAR DO TEATRO

Kantor on Theater's Threshold

Sílvia Fernandes
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: O texto comenta a arte híbrida de Tadeusz Kantor, criador de espetáculos singulares como *A classe Morta*, *Wielopole*, *Wielopole* e *Que morram os artistas!*, que expandiram os limites do teatro moderno além de projetarem vertentes que se aprofundaram na arte contemporânea. Tendo como suporte os estudos teóricos de seus principais comentadores, aponta a situação do artista nascido entre guerras, cujo teatro entrelaça tendências de vanguarda a práticas precursoras do minimalismo, da instalação, da body art, da performance, das ambiências *site-specific* e dos processos de anexação do real à experiência estética.

Palavras-chaves: Kantor; vanguardas; teatro; pintura.

Abstract: The text comments on the hybrid art of Tadeusz Kantor, creator of singular plays such as *The Dead Class*, *Wielopole*, *Wielopole* and *Let the Artists Die*, who have expanded the limits of modern theater apart from designing strands that have deepened in contemporary art. Supported by the theoretical studies of his main commentators, it points out the situation of the artist born between wars, whose theater intertwines avant-garde tendencies with precursory practices of minimalism, installation, body art, performance, site-specific ambiences and processes of annexing the real to the aesthetic experience.

Keywords: Kantor; vanguards; theater; painting.

O centenário de nascimento de Tadeusz Kantor¹ confirma a longa vida da prática e da teoria cênicas de um dos artistas mais transgressores do século XX. Encenador, dramaturgo, cenógrafo, pintor, teórico, criador de *happenings* e embalagens, Kantor foi responsável pela invenção de uma arte híbrida que expandiu os limites do teatro moderno e projetou vertentes que se aprofundaram na arte contemporânea. Conhecido especialmente como autor do teatro da morte e criador de trabalhos seminais como *A classe morta* [1975], *Wielopole, Wielopole* [1980] e *Não voltarei jamais* [1988], à semelhança de Antonin Artaud, foi responsável por uma das maiores turbulências que o campo teatral sofreu na história recente, em larga medida pela contundência plástica e pela alta complexidade filosófica de suas criações.

Com um universo cênico marcado pelas cicatrizes da guerra e da infância entre judeus e católicos na pequena cidade polonesa de Wielopole, Kantor envolve seus experimentos em uma derrisão que explicita o difícil contexto de produção da arte que atravessa a segunda metade do século XX, estendendo-se, em seu caso, das décadas de 1940 à de 1990. Como outros criadores nascidos no entreguerras, testemunhou o genocídio de Auschwitz, a sovietação da Polônia e morreu no ano da queda do Muro de Berlim.² Sua obra sinaliza uma situação de opressão e de conflito, na qual ainda se entrelaçavam tanto as tendências de vanguarda quanto suas precursoras — como o simbolismo —, ao mesmo tempo em que germinavam as práticas artísticas

1 Em 2015 foi comemorado cem anos do nascimento de Tadeusz Kantor.

2 Lech Stangret, sobrinho de Kantor e ator do Cricot², observa que “Kantor é o século XX”. Ver a respeito: Nelson de Sá, “Corredor polonês” in *Folha de São Paulo*, 2 de julho de 2015, p. C1.

que atingiram seu ápice com o minimalismo, a instalação, a *body art*, a performance, as ambiências *site-specific* e os processos de anexação do real à experiência estética.

Na verdade, no campo teatral, Kantor foi um dos primeiros a conceber um regime que transborda a especificidade da própria mídia, expandindo seus limites para fora dos parâmetros convencionais. Nesse sentido, Hans-Thies Lehmann tem razão quando considera o encenador polonês um dos precursores do teatro pós-dramático, ao lado de Klaus Michael Grüber e Robert Wilson, especialmente por prescindir do drama para a constituição da teatralidade e do sentido.³ De qualquer forma, mesmo que o pressuposto de análise não seja a fuga do dramático, sem dúvida o trabalho de Kantor leva a prática cênica para territórios até então pouco frequentados pelo teatro. Isso se deve justamente por Kantor criar situações que renunciam às categorias normativas tradicionais, especialmente a ilusão e a representação, usando não só objetos e espaços reais “de nível mais baixo”, mas também técnicas mnemônicas de repetição como modo de *anamnesis* do passado e do enfrentamento da morte. Os experimentos que realizou de 1944 a 1990 foram intensos processos de autoexame e de testemunho que aproveitaram as fissuras das construções simbólicas tradicionais para realizar manobras bem sucedidas de desterritorialização da representação, como nota Michal Kobialka referindo-se à qualidade entrópica de sua práxis teatral.⁴

Vindo das artes plásticas, mas sem fazer distinção entre os campos artísticos em que atuou, Kantor concebeu o teatro como

3 “Kantor, ou a cerimônia” in Lehmann (2007, pp.118-122).

4 “Forget Kantor” in Kobialka (2009, p. ix).

processo de destruição de estruturas estabelecidas que, acreditava, impediam a manifestação livre dos impulsos imediatos da vida.⁵ Em certo sentido, pode-se dizer que a estética da negação, emprestada em parte do dramaturgo e artista plástico polonês Stanisław Witkiewicz, foi adotada como método artístico de toda a vida. Se por um lado a postura comprova a fidelidade do encenador às vanguardas históricas, por outro, é incotestável que também as negou, afinal nunca deixou de investir contra os códigos, os sistemas e as instituições da arte em tentativas recidivas de renunciar às posições já conquistadas. A destruição contínua das propostas anteriores visava a impedir que as criações se fechassem em obras formalizadas para escamotear o processo de trabalho que as gestou.

A despeito da postura intransigente de negação, Kantor nunca deixou de reconhecer as muitas influências artísticas que recebeu, declarando-se herdeiro da Bauhaus de Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy, e também da lei dos contrastes e das oposições internas do expressionismo, nuclear em seu teatro. “Sou contra o expressionismo porque, no fundo, sou expressionista. Sei que o expressionismo, levado ao extremo, é o fim da arte”, assegurava, revelando o sistema de tensões que sempre moveu sua criação, em que as contradições entre vida e ausência de vida, realismo e irrealismo, materialismo e espiritualidade, rito e blasfêmia, harmonia e caos compõem uma cena de oximoros, que avança a partir de rupturas.⁶

Para Kantor, o conflito entre os elementos de composição do teatro funda-se,

5 Kantor (1991, p. 106).

6 Entrevista de Kantor realizada por Denis Bablet em 1974, citada a partir de Denis Bablet, “Le jeu et ses

especialmente, no processo de tensão interna que contrapõe a ação do texto à ação da cena, consideradas instâncias autônomas, com espaço próprio de manifestação. No espetáculo *O louco e a freira* [1963], por exemplo, Kantor usa a dramaturgia visual de Witkiewicz, um dos autores que mais encenou, como uma espécie de *ready-made* de palavra e sentido que se introduz na ação cênica real como um corpo estranho destinado a friccioná-la e desestabilizá-la. O procedimento justifica-se pois considera o texto de teatro como uma síntese da realidade com a qual deve contracenar. Nesse sentido, o dramaturgo é sempre um parceiro com quem se joga, e nunca o autor de uma peça a ser interpretada em cena com a maior fidelidade possível. “Eu trato o texto como uma soma de significações, mas as situações sou eu que crio”, observa Kantor ao explicar o procedimento em relação a Witkiewicz — e que vale para todos os dramaturgos que encenou: “Eu não represento Witkiewicz, eu represento com Witkiewicz”.⁷

Desenvolvidos durante os ensaios e escritos em cena, os textos de Kantor sem dúvida são precursores do *performance text*, que resulta de um processo complexo de agenciamento entre os vários elementos cênicos. Quando publicados, assemelham-se a roteiros de performance inusitados, *partenaires*”, in Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*. Paris: l’Age d’Homme, 1977, p. 11. O texto referido é uma alentada introdução de Bablet à primeira edição dos textos Kantor na França, que organizou e apresentou. Bablet também foi responsável pela organização do volume 11 de *Les voies de la création théâtrale* sobre *Tadeusz Kantor et le théâtre Cricot 2*, editado pelo Centre National de la Recherche Scientifique de Paris. Anos depois, outro volume da mesma coleção, o de número 18, também foi dedicado a Kantor, desta vez com organização de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, lançado em 1993.

7 Denis Bablet (p. 20), op. cit. na nota anterior.

espécies de narrativas de ação que se entremeiam a fragmentos de falas ditas pelos atores. É visível que constituem a face literária de um evento performativo completo.

Autonomia da cena

Em *Teatro complexo*, de 1966 – um dos manifestos em que comenta a autonomia da cena em relação ao texto –, Kantor trata suas criações como uma espécie de teatro total wagneriano que retorna a partir de outros princípios. Diferentemente de Wagner e Craig, para os quais a *gesamtkunstwerk* ainda é a união harmônica das artes para um sentido comum, em Kantor o que vale é a aproximação de elementos autônomos, cuja heterogeneidade resulta de processos de colagem. Para o encenador, em lugar de combinar palavra, som, movimento, espaço e luz, deve-se afirmar suas tensões para criar uma cena de choque, surpresa e susto. O combate entre os elementos de construção do teatro, teorizado anos mais tarde por Bernard Dort, já acontecia na cena da morte como atrito entre elementos discrepantes, capaz de abrir vias inéditas de percepção e compreensão do mundo.⁸

A crença de que a arte deve criar uma situação de instabilidade para a recepção e ser assimilada, antes de tudo, de modo sensorial, pode explicar o fascínio de Kantor pelo surrealismo, que conheceu na grande exposição de Paris de 1947, quando se encantou com o mundo enigmático da imaginação pura, acima da realidade cotidiana, que passou a explorar em pinturas metafóricas criadas entre 1949 e 1955.

No mesmo período, e até o final do domínio

8 Bernard Dort (1988).

stalinista sobre a Polônia, em 1956, Kantor recusa-se a aceitar as regras estritas do realismo socialista e decide trabalhar como cenógrafo. Participa de diversas produções, como *Medida por medida* e *Hamlet*, de Shakespeare, *Santa Joana*, de Shaw, e *O sapateiro prodigioso*, de Garcia Lorca. É o momento em que se aproxima do construtivismo russo de Tairov e Meyerhold, ainda que faça questão de afirmar: “Sou construtivista porque sei que o construtivismo é um valor muito importante. Ao mesmo tempo, sou a favor do simbolismo e da destruição.”⁹

De fato, parece evidente que a gênese artística de Kantor remonta ao simbolismo. O que pode explicar, em parte, sua grande admiração por Stanisław Wyspiański, dramaturgo, pintor e poeta polonês, conhecido como autor de *O casamento* [1901], no qual o mundo de vivos e mortos foi comparado à atmosfera dos textos de Maurice Maeterlinck. Desse simbolista belga, Kantor encenou *A morte de Tintagiles* [1938], peça em que a infância, como em seu teatro, é o tempo das memórias mais fundas.¹⁰

Outra referência decisiva para Kantor foi Edward Gordon Craig, cujo legado lhe foi transmitido por um professor da Escola de Belas Artes de Cracóvia, Karol Frycz, amigo e discípulo do artista inglês, que lhe apresentou as famosas *scenes* — espécies de situações espaciais maquinadas por telas. As cenas de Craig são precursoras da dramaturgia de palco que se tornou lugar quase comum no teatro de hoje. O espaço vivo da cena kantorianana, dinâmico,

9 Ibidem. Denis Bablet (p. 11), op. cit.

10 Além da afinidade com o universo simbolista, Kantor sempre mostrou interesse por vertentes artísticas consideradas “irracionais”, como nota

elástico, animado por movimentos de contração e expansão, com valor autônomo e poder de formar e deformar objetos sem dúvida é devedor das pesquisas de Craig.¹¹ Mas para além da sintonia em relação à dramaturgia do espaço, talvez o diálogo mais intenso com Craig aconteça na via da supermarionete, que ganha concretude no teatro da morte ao se tornar uma espécie de duplo mnemônico do ator.

Os manequins carregados pelos atores como fardos do passado, a atmosfera de catástrofe, a espacialização da memória, a quebra de convenções tradicionais de espaço e tempo e, naturalmente, de ligações de causa e efeito, a atuação estranhada, sem psicologismos, a anexação da “realidade de nível mais baixo” compõem o núcleo mais insistente da cena de Kantor, que reaparece nos muitos manifestos que escreveu durante a vida, em geral concebidos *pari passu* com as criações.¹² Nesse sentido, é impressionante a capacidade do artista de aliar a reflexão à prática do teatro, em um trânsito a tal ponto permeável que às vezes é arriscado afirmar a precedência da ideia sobre o trabalho cênico que a concretiza. De qualquer forma, é inegável que Kantor emprega a vasta erudição e a inventividade cênica em proveito da escritura dos muitos textos que acompanharam seus espetáculos, cuja reconhecida complexidade conceitual e poética é prova da aproximação produtiva

Denis Bablet, ao sublinhar sua aproximação com o fantástico de E.T.A. Hoffman, o universo estranhado de Kafka e o absurdo de W. Gombrowicz e Bruno Schulz. Denis Bablet, op. cit., p. 12.

11 Mas Kantor também é contaminado pela transformação profunda das artes plásticas depois da Segunda Guerra Mundial, que vê nascer a abstração geométrica, a arte informal, o novo realismo, o *happening*, a arte conceitual e a arte efêmera.

12 É interessante constatar o diálogo profícuo entre

entre a teoria e a prática, que o teatro contemporâneo conseguiu estreitar.

Teatro clandestino

Em Kantor, um dos primeiros passos dessa aproximação ocorre no princípio da carreira em Cracóvia, em 1942, na Polônia sob ocupação nazista, quando cria o grupo clandestino “Teatro Independente”. Na situação de opressão que o país atravessa a clandestinidade é necessária e explica, em parte, a escolha do local de apresentações: um apartamento restrito a um público de apenas quarenta pessoas, onde Kantor mostra sua recriação de um texto de Juliusz Słowacki, *Balladyna* [1942], associando-o ao “novo realismo”. A proposta de evitar a reprodução da realidade e a preferência pela anexação de fragmentos do real tem continuidade na criação seguinte, *O retorno de Ulisses*, de Wyspiański, em que a escolha do espaço é decisiva. O experimento estreia em 21 de junho de 1944, data de desembarque dos aliados na Normandia, num apartamento danificado pela guerra. As paredes decrépitas, a não separação entre atores e espectadores, a presença bruta de uma roda de carro, um canhão e vigas de madeira semidestruídas abrem um campo de experiências com a matéria concreta e o objeto anexado do real

os manifestos de Kantor e seus espetáculos — duas faces do mesmo processo. O *Teatro Independente* acompanha *O retorno de Ulisses*, de Wyspiański, estreado em 1944; *O teatro informal*, de 1960, precede *No pequeno solar*, de Witkiewicz, de 1961; *O teatro zero* aparece com *O louco e a freira*; *O teatro happening* é lançado em 1968, com *A galinha d'água*, de Witkiewicz; *O teatro impossível* é simultâneo a *As teteias e as mocreias*; *O teatro da morte* coincide com a estreia de *A classe morta*, em 1975. *Wielopole*, de 1980, *Que morram os artistas!*, de 1985, *Não voltarei jamais*, de 1988, e *Hoje é meu aniversário*, estreado em 1990, em Cracóvia, são outros marcos do trabalho de Kantor.

decisivo para sua obra posterior.

Com essa prática, Kantor assume a dívida com o *ready-made* de Marcel Duchamp — com quem aprendeu a valorizar o gesto artístico em detrimento da obra acabada —, mas expande a anexação para territórios insuspeitados, apossando-se de um espaço não previsto para a ação do teatro, um movimento precursor das ocupações *site specific* da cena de hoje. O texto-manifesto que acompanha a peça, *O Teatro Independente (1942-1944)*, é uma espécie de ato de fé nos contrastes e na ação primitiva, em que o encenador anuncia a intenção de “levar a obra teatral a esse ponto de tensão em que um só passo separa o drama da vida”. De fato, a “realidade tomada diretamente da vida”, “os pedaços de realidade, repugnantes, brutais” são as primeiras tentativas de integrar, à cena, os objetos achados “prontos” na rusticidade cotidiana — procedimento precursor que antecipa uma prática assídua no teatro contemporâneo e em experiências cênicas que se mantêm no limiar instável entre performance e ficção.

Mais de uma década depois desses primeiros experimentos, Kantor funda a companhia com que se tornaria conhecido no mundo, o Teatro Cricot² [1955]. O jogo com *to cyrk*, o circo, é homenagem a um grupo de teatro independente criado por pintores que se reunia em Cracóvia antes da Segunda Guerra. O comportamento “livre e gratuito” desses artistas serve de modelo ao coletivo formado por jovens atores não profissionais, pintores, poetas, escritores e teóricos da arte. As experiências cênicas e plásticas são feitas no subsolo de uma galeria de Cracóvia, a Krzysztofory, e não preveem a separação entre processo de

trabalho e resultado cênico. *O molusco* [1956], de Witkiewicz, e *O circo* [1957], de Mikulski, a primeira “embalagem teatral” de Kantor, vêm acompanhados de manifestos sobre a cena e a realidade da Polônia destruída pelo conflito mundial. No período, fica claro que, para Kantor, a vanguarda é uma questão acima de tudo ética e pressupõe uma espécie de revolução permanente da matéria artística e vital. A rejeição à instituição teatral e seus espaços oficiais faz parte da postura revolucionária e leva o encenador a compartilhar suas experimentações em armazéns, salas de espera, vestiários e até mesmo na praia.¹³

Além de incorporar, aos experimentos do período, pessoas comuns que encontra nas ruas, o encenador trabalha com apenas quatro atores, incluindo ele próprio e Maria Jarema, que dividiam a cena com dois pintores, um poeta e um historiador de arte. Como se vê, as criações teatrais contemporâneas com não atores, ou com “especialistas do cotidiano”, como prefere o Rimini Protokoll, tiveram em Kantor um precursor.

A partir daí espetáculos e manifestos se sucedem, como o texto *O teatro informal*, escrito na mesma época da apresentação de *No pequeno solar* [1961], de Witkiewicz, performance em que os atores se amontoam no espaço exíguo de um guarda-roupa. Um ano depois, Kantor escreve o famoso texto sobre as embalagens, no qual propõe, entre outras coisas, a destruição e a reconstrução da forma cênica a partir da matéria bruta. Nesse período de experimentações radicais, o objetivo principal é liberar o objeto de toda

¹³ Kantor cria o *Happening panorâmico do mar* em 1967, em uma praia do mar Báltico. Para uma ótima descrição do trabalho consultar Claude Amey, *T. Kantor. Theatrum litteralis*. Paris: L'Harmattan, 2002.

função prática, na intenção de desconstruir o mundo das aparências e das ideologias para atingir o que o artista chama de “realidade do nível mais baixo”. A intenção não é representar o objeto em cena, mas reivindicá-lo, apreendê-lo, capturá-lo na armadilha da “embalagem” que o protege e o aparta do uso comum para neutralizar sua significação original e sua simbologia.¹⁴

O mecanismo de despojamento radical inclui a separação do objeto de suas funções utilitárias, com ênfase na matéria concreta de que é feito, ao mesmo tempo familiar e estranha. A cruz, os pelourinhos, as forcas, a cama elástica, o berço mecânico, o leito/esquife, a toalha/mortalha, a máquina fotográfica/metralhadora, a mesa de parto e tortura, o vagão/quarto da imaginação e da memória dos mortos são apenas alguns dos objetos disseminados na cena de Kantor. Nasce aí o conceito de bio-objeto, verdadeira prótese do ator que, nos casos mais radicais, chega a constituir com ele um único organismo. Ainda que o objeto seja manipulado, parece ter autonomia maior que as figuras de gestos mecânicos que com ele contracenam, como os soldados que posam para a câmera-metralhadora de *Wielopole, Wielopole*, prestes a assassiná-los. A mulher acoplada à bacia de lavar roupas, o moribundo que mimetiza o movimento do leito giratório, o cardeal condicionado pelo vaivém da porta, a moça colada à moldura da janela que a separa do mundo, o velho no velocípede condenado a contornar os bancos da classe são outras figuras do teatro de Kantor presas a suas funções cênicas por meio de objetos.¹⁵

14 Os princípios do manifesto das embalagens estão anunciados no espetáculo *No pequeno solar*, que o Cricot² apresenta na galeria Krzystofory, em 1961.

15 Márcia de Barros faz um primoroso estudo dos bio-objetos de Kantor em um dos capítulos de sua dissertação de mestrado *Tadeusz Kantor, artista*

Teatro sem ilusão

No manifesto *Teatro zero*, de 1963, escrito no mesmo ano da realização de *O louco e a freira*, de Witkiewicz, Kantor intensifica o ímpeto de destruição da ilusão no teatro, começando pela investida contra a interpretação psicológica dos atores. A condição primeira do trabalho no Cricot² é abandonar a construção de personagens à semelhança de seres humanos, rejeitando qualquer intenção de representação ilusionista. Para isso, é necessário que a atuação seja minorada para atingir um padrão performativo, começando pela neutralização do significado das palavras. O emprego de emoções negativas como a apatia, a melancolia e a depressão é procedimento fundamental na expressão da não atividade e condição para chegar à automação do desempenho e ao apagamento emocional, tão evidentes no ator do Cricot².

Para Kantor, esse ator não é um intérprete de personagens, mas um jogador em situação liminar, que concebe a figura que apresenta a partir de suas próprias características. A intenção é que o jogo cênico sempre parta da preexistência do *performer*, que permanece ele mesmo nas situações mais diversas, preservando a esfera fascinante de suas predisposições. Para acentuar a opção, incorpora três garçons de café ao elenco de *A galinha d'água* [1967], de Witkiewicz — criação em que consegue transformar os atores em seres errantes “embalados” por figurinos que auxiliam a composição de uma massa de corpos em

plástico e encenador. O procedimento de criação nas artes plásticas aplicado ao teatro, apresentada na ECA-USP em 2004. A pesquisa relaciona as artes plásticas, especialmente o dadaísmo e a arte informal, ao teatro do encenador.

movimento, desconectados de qualquer psicologia, semelhantes aos objetos com que contracenam.

Por meio desse processo inusitado de estranhamento, o encenador consegue criar figuras insistentes, em geral tipificações familiares como o pai, a mãe, o tio pároco, repetidas de um espetáculo a outro como *leitmotiv* musicais, sempre envolvidas na travessia incansável de situações que retornam idênticas, mas dessemelhantes, porque compostas e recompostas diante do público.¹⁶ No teatro brasileiro, em alguns dos espetáculos do início dos anos 1990, como *M.O.R.T.E.*, Gerald Thomas usou motivos semelhantes para marcar a travessia recorrente de figuras no palco, assumindo que Tadeusz Kantor foi sua maior influência.

A repetição de situações, figuras e objetos é, de fato, uma das constantes do teatro de Kantor e gera uma espécie de congelamento de funções, tanto vitais quanto cênicas. Os atores reincidem nos movimentos e nas palavras, frequentemente em polônês, às vezes em iídiche, projetando um círculo recorrente de gestos truncados e falas rarefeitas, desprovidas de ação. Além de inativas, elas vêm de figuras mecânicas que não parecem emissoras daquilo que dizem. Daí a impressão de paralisia dramática no teatro da morte, compensada por atos cênicos violentos como torturas diversas, crucificações, execuções, violações e enforcamentos. É outro paradoxo desse teatro, em que as manifestações da morte são cheias de energia, ainda que a narrativa tenda à imobilidade e à repetição.¹⁷

¹⁶ Ver a respeito Brunela Eruli, "Wielopole, Wielopole", in *Tadeusz Kantor*. Paris: Ed. CNRS, 1990.

¹⁷ Anne Ubersfeld (1991, p. 197).

Sem dúvida a repetição envolve todos os dispositivos do teatro de Kantor e é procedimento decisivo na recriação da memória, no que talvez seja um dos eixos mais tensos de seu trabalho. O retorno de espectros familiares que atravessaram a vida do encenador, especialmente a infância, ocupam a cena do Cricot² como fragmentos concretos da memória. No entanto, a potência da curvatura irônica e angustiada do artista sobre si mesmo vem da união indissociável entre a autobiografia e os eventos da história da Polônia que testemunhou. Como poucos criadores, consegue associar a memória da infância aos cataclismos da época que lhe coube viver, premido entre duas guerras mundiais e a sovietação de seu país. A trajetória biográfica também incorpora as mais importantes correntes artísticas e intelectuais do século XX, que percorreu em etapas sucessivas da criação pictórica e teatral.¹⁸ Por isso não se pode compreender seu trabalho a partir de um campo exclusivamente estético. As criações são vestígios de um contexto mais amplo, existencial e social. Mais que espetáculos, os trabalhos de Kantor são explorações de risco, travessias perigosas "para o outro lado do Estige", onde recomeça o ciclo em que tudo se torna matéria e movimento.¹⁹

Em seu teatro, os caminhos da arte, da política e da memória pessoal superpõem-se no "quarto da imaginação" que os acumula e amalgama, como sugere a teoria das "placas de memória" sobre a qual discorreu. Kantor observa que a memória não pode ser apresentada em cena de um modo linear, que não corresponda aos processos mentais. Por isso acredita que as recordações devam ser superpostas

¹⁸ Conf. VIDO-RZEWUSKA (1993).

¹⁹ Claude Amey (2002, p. 34), op. cit. na nota 13.

no palco, como slides ou negativos fotográficos. Como resultado do processo, o espectador olha para a cena e vê uma única moldura, mas percebe imagens acumuladas, interpostas, justapostas como filmes fotográficos do passado que apresentam, no presente da performance, os vestígios de todo o percurso.

O teatro e seu duplo

Um bom exemplo é *A classe morta* [1975], espetáculo apresentado ao mesmo tempo que o mais conhecido manifesto de Kantor, *O teatro da morte*. O roteiro toma a peça *Tumor cervical*, de Witkiewicz, como matéria de base para a criação de uma sequência de situações que começa com velhos decrepitos sentados em bancos escolares carregando manequins sobre os ombros como duplos mnemônicos, feitos à imagem e semelhança das crianças que foram. Fazem sinais de seus lugares, repetidos à exaustão, para em seguida deixarem seus bancos e dançarem uma valsa polonesa do princípio do século passado. As ações rígidas, em *staccato*, são sustentadas pelo motivo musical e se misturam a fragmentos de texto ditos em polonês e a lamentações intermitentes. Presente no palco, Kantor dirige as figuras com gestos de maestro que sinaliza o limiar entre vida e morte, realidade e ficção, matéria viva e inanimada. É o que encenador assume no manifesto do teatro da morte quando afirma que “a vida só pode ser apresentada na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte [...]”²⁰ Por isso o principal modelo do ator só pode ser o manequim, figura inanimada que indica a condição dos mortos como fragmento concreto de memória, materializado, feito à imagem e semelhança do ser vivo com quem contracena.

20 Tadeusz Kantor (2008, p. 201).

A memória como um fardo real e metafísico retorna em outro trabalho inesquecível de Kantor, *Wielopole, Wielopole* [1980], apresentado pela primeira vez no Teatro Regionale Toscano, em Florença. Mais uma vez, o artista parte de lembranças familiares para projetar uma via blasfema de acerto de contas com o catolicismo, a família, o exército e a Polônia destruída pela guerra. Como sempre, voltam à cena os elementos obsessivos de seu teatro. O espaço vazio povoado de objetos e máquinas, pedaços toscos de madeira e tecidos, a porta entreaberta para o vazio em um dos cantos do espaço, os soldados rígidos nos uniformes sépia, puídos, as indefectíveis músicas polonesas, repetidas à exaustão, como a célebre marcha guerreira de Piłsudski, desenham um mundo há muito tempo morto, uma espécie de “brincadeira de enterro”, como nota Anne Ubersfeld (1991) com acuidade. As primeiras sequências mostram os tios – apresentados pelos atores gêmeos que participaram de quase todas as criações de Kantor –, os quais discutem onde colocar os elementos do cenário, tentando lembrar-se da disposição exata em que ficavam no passado. Experimentam os acessórios em diferentes lugares até conseguirem remontar a cena da memória com exatidão milimétrica, em exercício *clownesco*, quase beckettiano. A morada da infância é o quarto da memória e da imaginação de Kantor, em que os mortos são evocados a partir do exercício mnemônico do criador. O intenso trabalho de subjetivação, característico da proposta, sem dúvida visa a mostrar o destino particular dos mortos familiares, como o tio pároco, a mãe e o pai soldado, mas também projeta a história dos mortos na guerra e, por extensão, da própria morte. Nesse sentido, é impressionante

a sequência aterradora de *Wielopole* em que os atores misturam-se aos manequins empurrados para a porta no fundo da cena, que se abre como um vagão de deportação enquanto a massa amorfa dá adeus, brandindo as figuras inanimadas, na sugestão breve e precisa dos campos de concentração. É preciso concordar com Ubersfeld quando observa que a máquina teatral de Kantor é um sortilégio para capturar as sombras, e seu teatro uma “nekuia”, uma evocação dos mortos na qual os manequins são fragmentos de uma necromancia. Daí o caráter de invenção ritual da cena kantoriana, que joga o espectador em situação liminar, como se assistisse a um espetáculo e ao mesmo tempo testemunhasse uma cerimônia fúnebre, inquietante e derrisória.

Sem dúvida, é o eu da infância que filtra e projeta os fragmentos da memória de Kantor, cujos contornos superpõem-se aos de outros indivíduos ou épocas distintas da mesma vida. Por meio desse princípio, que desrespeita parâmetros de tempo e espaço, é possível, à mãe de Kantor, que aparece como a jovem noiva em *Wielopole*, *Wielopole*, reaparecer em *Que morram os artistas!* [1985] sob os traços da velha tagarela. Em *Não voltarei jamais* [1988] ela é a esposa morta do artista Kantor, que mais uma vez se casa, como em *Wielopole*, em cerimônia “de nível mais baixo” celebrada por um garçom. Em *Hoje é meu aniversário* [1991], ela retorna como figura melancólica, com gestos repetitivos e mecânicos. No final da trajetória pelos quatro espetáculos, o que resta à mãe é o ritual do casamento repetido de forma obsessiva, até a degradação. Da mesma forma o Pai, o Adas que abandonou a esposa para alistar-se na Primeira Guerra, reaparece como

o soldado de uniforme gasto e identidade vacilante em *Wielopole*, e o eu moribundo de *Que morram os artistas*.

Nesse trabalho, outra encenação de si mesmo e da própria memória, mais uma vez Kantor entra em cena para agir como reconstrutor de situações do passado. Com a presença do artista, de certa forma o depoimento se concretiza. Sempre evitando o caráter de personagem, ele é o autor/operador da cena que controla o desenvolvimento das situações em ritmo próprio, como se escrevesse no instante da performance. É também o dono do pobre “quarto da imaginação”, cuja voz idiossincrática mobiliza as figuras na recriação do passado.

Percebe-se que a participação de Kantor nos espetáculos do Cricot² é um recurso adicional de recusa da ilusão do teatro. Da mesma forma que os materiais do trabalho cênico são anexados do real, sua presença não representativa, sem mediação de personagem, é um obstáculo à ilusão. Ou, ao menos, intensifica o conflito entre os níveis ficcional e não ficcional. A intenção do encenador é exatamente fazer com que a realidade imediata se imiscua na ficção ou, em outros termos, sufoque qualquer autonomia que o mundo ficcional possa ter, maquinando para que o tempo e o espaço simbólicos sempre deslizem para a atualidade da cena.

No trabalho mencionado, *Que morram os artistas*, a função cênica de Kantor se acentua. Estreado em Nuremberg, em 1985, a obra é uma sequência de situações de agressividade, característica do Cricot², em que figuras ficcionais são associadas à história de um escultor renascentista de

Cracóvia, Veit Stoss, preso em Nuremberg, que aparece no palco como duplo do próprio encenador. Além de observar as ações, ritmar as sequências e comentar as figuras no palco, desta vez Kantor multiplica-se na apresentação de seus vários “eus” simultâneos: eu criança, eu autor, eu agonizante, eu Ulisses, eu Veit Stoss. Cada um desses duplos concretiza fragmentos do passado, como imagens que passassem a limpo a vida do criador do teatro da morte. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska vê neles bufões de teatro ambulante, atores de barraca de feira encarregados de encenar a “memória do caos” (VIDO-RZEWSKA, 1993).

No limiar do teatro

Com *Não voltarei jamais* [1988] Kantor torna-se, finalmente, o principal *performer* de seu teatro, apresentando-se em cena em primeira pessoa. Mais uma vez, o espaço vazio do palco é o “quarto da memória”, agora ocupado por personagens vindas de espetáculos anteriores, que atuam como vestígios do passado criador. Cercado pelas figuras que povoaram *A classe morta*, *Wielopole*, *Wielopole* ou *Que morram os artistas!*, Kantor identifica-se com Ulisses, que retorna da longa viagem para aportar em uma Ítaca inexistente. Superposta à memória do teatro, a história pessoal é protagonizada, mais uma vez, pela indefectível noiva e pelo noivo, que desta vez tem grande semelhança física com o encenador. Até o final da performance, as cenas oscilam entre o Kantor “real” e “Kantor, o outro”, uma espécie de duplo de quem se aproxima e com quem interage. No trabalho, intensifica-se a tensão entre espaço real e espaço imaginário, acionada pelas múltiplas reflexões e transferências entre tempos

e lugares. Como nota Kobialka, o espaço que Kantor projeta é multidimensional. E é nesse espaço de universos superpostos e simultâneos, oscilante entre memória e atualidade, orgânico e inorgânico, real e ficcional, que nasce a liminaridade do teatro da morte.

O universo físico sobreposto ao universo da memória retorna em *Hoje é meu aniversário*, o último espetáculo de Kantor, que estreia dez anos depois de *Wielopole*, *Wielopole* e poucos meses após a morte do artista, em 7 de dezembro de 1990. No palco, um tablado simples com molduras de madeira, está a cadeira vazia em que o diretor costumava sentar-se. A moldura da direita é preenchida por um duplo de Kantor, espécie de autorretrato que imita a postura e os gestos do artista. Uma figura semelhante à infanta Margarida de Velázquez entra na moldura à esquerda, próxima à embalagem de uma figura humana envolvida em sacos no chão do palco. As velhas fotografias de família, a cama de ferro, um forno antigo com chaminé, pedaços de papel, mesa e cadeira espalham-se no espaço entre as molduras. As portas ao fundo abrem-se para deixar entrar objetos e figuras, lembranças familiares e vestígios das criações passadas que se organizam e se decompõem no “quarto da imaginação” de Kantor, como a mulher da limpeza de *A classe morta*, soldados, generais, políticos, bio-objetos, máquinas de tortura e a longa mesa de *Wielopole*, *Wielopole*, com os coveiros e as cruzes de *Que morram os artistas!*. É a desintegração da representação monocular definida por Platão e Aristóteles, analisa Kobialka, referindo-se ao caos de temporalidades simultâneas e realidades heterogêneas que se dissemina no palco. O sistema de intercâmbios entre o ficcional

e o não ficcional transgride as fronteiras entre espaço real e imaginário, criando o espaço liminar característico do teatro da morte. É o que anuncia a voz gravada de Kantor, que invade a cena no início da apresentação: “Mais uma vez, estou no palco. [...] Para ser exato, não estou no palco, mas no limiar. Na minha frente está o público – vocês, senhoras e senhores –, ou a realidade, segundo meu vocabulário. Atrás de mim está o palco, a ilusão, a ficção. Não me inclino para nenhum dos lados. Viro a cabeça numa direção e depois na outra. É um esplêndido resumo de minha teoria.” (KOBIALKA, 2009, p. 466).

théâtrale n. 18. Paris: CNRS, 1993.

Referências Bibliografia

DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.

KANTOR, Tadeusz. *Ma création, mon Voyage*. Trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska. Paris: Plume, 1991.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Tradução J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo e Sílvia Fernandes. São Paulo: Ed. Sesc-SP/Perspectiva, 2008

KOBIALKA, Michal. *Further on, nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2007

UBERSFELD, Anne. Kantor ou la parole de la mort. In: *Le théâtre et la cité, de Corneille a Kantor*. Paris: Stock, 1991.

VIDO-RZEWUSKA, Marie-Thérèse (org.). Tadeusz Kantor. *Les voies de la création*